

Studia theodisca

ISSN 2385-2917

Cornelius Mitterer
(Wien)

Frühgealtert und spätgeboren. Richard Schaukals Dialog mit dem Dichterkreis des Jungen Wien

Abstract

This article discusses the Austrian writer Richard Schaukal (1874-1942) and his artistic and personal relationship with the writers of the «Young Vienna» circle. Points of agreement and difference with Hermann Bahr, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal and Arthur Schnitzler are at the centre of the analysis. The parallels with Hofmannsthal's early work in particular will be shown by way of intertextual comparison. Drawing on these insights, the analysis seeks to situate Schaukal within the broader context of Viennese Modernism (c. 1890-1910).

Schaukal – das ist das leibhaftige
Dilemma der Jahrhundertwende¹

1. Wer war Richard Schaukal?

Anlässlich des 50. Geburtstags Richard Schaukals (1874-1942) feierte der sozialistische Festredner Adolf Vetter den Vertreter des konservativen Lagers treffend als österreichischen Dichter, der nicht nur mit Adalbert Stifter und Ferdinand Kürnberger, sondern vor allem mit den gleichaltrigen Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal in eine Riege zu stellen sei².

Den heute wenig beachteten Schaukal verbindet mit Kraus und Hofmannsthal nicht alleine das gemeinsame Geburtsjahr, zu beiden Protagonisten der Wiener Moderne gibt es umfassendere Entsprechungen. In literarischen Gesichtspunkten war das Verhältnis zu Kraus meist übereinstimmend, die Beziehung zu Hugo von Hofmannsthal indes von distanzierter

¹ Reinhard Urbach: *Leibhaftiges Dilemma der Jahrhundertwende*. In: Neue Zürcher Zeitung, 26./27. April 1975.

² Vgl. Adolf Vetter: *Richard Schaukal. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag*. In: *Sonderdruck aus dem Kunstwart*. XXXVII. Jahrgang, Heft 10: 4. Aus dem Karl Kraus Archiv der Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 240.705, E 137783.

Bewunderung geprägt. Alle drei begannen im Wintersemester 1892 ihr rechtswissenschaftliches Studium an der Universität Wien. Schaukal und Kraus verbrachten die frühe Studienzeit gemeinsam und haben über ihr «Lieblingsgebiet», die Literatur, zueinandergefunden; «mit dem Verständnis der Liebe» las Kraus dem Kommilitonen auf seiner «Studentenstube» Hauptmanns *Weber* vor, ohne dass sich jedoch eine tiefere Freundschaft entwickelte³. Ein überbordendes Interesse hegten alle drei nicht für ihr Studienfach, das sie aus pragmatischen Gründen gewählt hatten. Schaukal, der in Rechtswissenschaften promovierte, erachtete den administrativen Brotberuf als Hindernis für sein Dichtertum. 1918, als das Kaiserreich in den letzten Zügen lag, wurde Schaukal von Karl I. in den Adelsstand erhoben, dann zog er sich nach einem Karriereknick und dem durch den Untergang der Donaumonarchie versetzten Schlag in den Ruhestand zurück, um fortan als Dichter, Kritiker und Privatier zu leben. Den facettenreichen biographischen Weg vom Brünner Apothekersohn zum kaisertreuen Beamten, gutvernetzten Dandy und schließlich zurückgezogenen «Kulturprediger»⁴, seine Krisen, Utopien und antisemitischen Ausfälle beschreibt Dominik Pietzckers umfassende Monographie, die vor allem auch werkästhetische Implikationen berücksichtigt⁵.

Der Aufsatz fokussiert hingegen den frühen Richard Schaukal sowie die Frage, wo er innerhalb des Geflechts an Verbindungen, Zirkeln, Gruppen und Antagonisten des bereits von den Dichtern selbst als Jung-Wien oder Junges Österreich bezeichneten Literatenkreises zu verorten ist. Wie stand Schaukal zum Wirken der Zeitgenossen, die sich ab den frühen 1890er Jahren im Café Griensteidl trafen und dann in Hermann Bahr ihren selbsternannten Organisator fanden? Kann der Brünner gar als Nebendarsteller des Jungen Wien bezeichnet werden? Dagmar Lorenz positioniert Schaukal «zeitweise» im Kreis der Jung-Wiener⁶, was einer kritischen Reflexion unterzogen werden muss. Selbstverständlich kann die Analyse unmöglich darauf abzielen, jeden Künstler, der das Griensteidl frequentierte, in Bezug auf Schaukal zu untersuchen, denn viele der Dichter, die kurz vor der Jahrhundertwende unter anderem als Jung-Österreich in Erscheinung traten,

³ Richard Schaukal: *Karl Kraus. Versuch eines geistigen Bildnisses*. Wien, Leipzig: Reinhold, 1933: 19.

⁴ Richard Schaukal: *Beiträge zu einer Selbstdarstellung*. Wien: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1934: 55 f., 109 und 113.

⁵ Vgl. Dominik Pietzcker: *Richard von Schaukal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.

⁶ Dagmar Lorenz: *Wiener Moderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007: 65.

sind heute vergessen. Gar 42 Schriftsteller, die «Jungmannschaft Oesterreichs», wollte Eduard Michael Kafka in seinem ambitionierten Projekt, dem «Oesterreichischen Jahrbuch für moderne Literatur», vereinen⁷. Aufgrund dieser Fülle stellen lediglich einige Vertreter der «engeren Tischgemeinschaft» des Griensteidl-Kreises, nämlich Hermann Bahr, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler, die zentralen Untersuchungsobjekte der folgenden Ausführungen dar⁸.

2. Schaukals erster Kontakt zum Jungen Österreich

1890 avancierte Richard Schaukals Heimatstadt zum Schauplatz einer neuen Literaturbewegung. Die Grundlage für einen uneinheitlichen aber innovativen literarischen Diskurs stellte die *Moderne Dichtung* dar. Mit der am 1. Jänner 1890 von Eduard Michael Kafka in Brünn gegründeten Monatszeitung verfügten die jungen österreichischen Literaten erstmals über ein eigenes Publikationsorgan, das vom deutschen Naturalismus beeinflusst war und sich aus einer heterogenen Autorengruppe zusammensetzte. Neben heute unbekannten Schriftstellern reihten sich arrivierte Dichter wie Michael Georg Conrad, Arno Holz, Gerhart Hauptmann und Ferdinand von Saar. Als «Jung-Oesterreich» veröffentlichten Felix Dörmann und Felix Salten, ebenfalls Gäste des Café Griensteidl, aber auch vergessene Dichter wie Alfred Adler, Robert Fischer und Karl Maria Heidt ihre ersten Gedichte⁹. Bereits 1891 zog die Redaktion der *Modernen Dichtung* nach Wien und wurde in *Moderne Rundschau* umbenannt¹⁰. Zwar veröffentlichte Schaukal selbst keine literarischen Arbeiten in dem Blatt, wahrscheinlich war dem literaturinteressierten 16-jährigen, der bereits Gedichte im *Mährisch-Schlesischen Correspondenten* publiziert hatte, die Zeitschrift aber bekannt¹¹. Ein Jahr nachdem die *Moderne Dichtung* Brünn Richtung Wien verließ, begann auch Schaukal sein rechtswissenschaftliches Studium in der Reichshaupt- und

⁷ Ludwig Greve und Werner Volke (Hg.): *Jugend in Wien. Literatur um 1900*. 1987: 96 und 98.

⁸ Johann Willibald Nagl, Jakob Zeidler, Eduard Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. 4. Bd. Wien: Fromme, 1931: 1716.

⁹ Vgl. *Moderne Dichtung*. 2. Band. Heft 1. 1. Juli 1890: 461-465. Die weiteren Namen der Dichter sind: Franz Herold, Victor P. Hubl, St. Ille, Josef Ritir, Sophie von Ruhenberg, K. P. Löhn, Hermann Menkes, Ant. Aug. Naaff, Theodor von Cosnosky, Siegfried Volkmann.

¹⁰ Vgl. Gotthart Wunberg: *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, Bd. 1. Tübingen: Niemeyer, 1976: XLIII-LI.

¹¹ Vgl. Schaukal 1934: 29.

Residenzstadt, wo er das Café Griensteidl kennen und geringschätzen lernen sollte. Dort begegnete er erstmals E. M. Kafka¹², dem Wegbereiter und neben Hermann Bahr Mitbegründer des Jungen Wien¹³.

3. «Als Essayist habe ich Sie unendlich gern. (Als Dichter freilich gar nicht)»¹⁴

In seinem Aufsatz *Das junge Österreich* (1894) datiert Hermann Bahr das Aufkommen dieser Bezeichnung für «eine Gruppe, vielleicht eine Schule von jungen, meist Wiener Litteraten» auf circa 1890, also auf das Jahr der Gründung der *Modernen Dichtung*. Bahr schildert, dass die Vertreter des Jungen Wien mit den prägenden Begriffen der Zeit nicht zu kategorisieren seien und legt in den Ausführungen großen Wert darauf, sie nicht mit dem Jüngsten Deutschland gleichzusetzen. Im Gegensatz zum «agitatorische[n] Eifer der Berliner» Kollegen suchten die Wiener ihren Platz neben den Vorbildern des Bürgerlichen Realismus, Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach, ohne diese jedoch als literarische «Schablonen» in epigonaler Absicht zu verwerten, so Bahr¹⁵. Die Dialektik von Tradition und Fortschritt gestaltet die Erforschung der Wiener Moderne vor allem in ihrer Anfangsphase so faszinierend wie problematisch. «In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst die Zukunft [...]», bringt es Hermann Bahr auf den Punkt¹⁶, und Hofmannsthal beschreibt in seinem *Gabriele D'Annunzio*-Aufsatz das Lebensgefühl einer Generation der «Spätgeborenen», wenige tausende in den europäischen Städten, die in antiken «hübsche[n] Möbeln und überfeine[n] Nerven [...]» schwelgten¹⁷.

Ähnlich verhält es sich mit Schaukal, dessen Ehrerbietung gegenüber Ebner-Eschenbach und Saar brieflich verbürgt ist¹⁸. In den beiden Autoren

¹² Vgl. ebd.: 31.

¹³ Vgl. Wunberg 1976: XL.

¹⁴ Brief ohne Jahreszahl von Richard Schaukal an Hermann Bahr. Theatermuseum Wien, Nachlass Hermann Bahr. Signatur: AM 23.069 Ba: 2.

¹⁵ Hermann Bahr: *Das junge Österreich*. In: Claus Pias (Hg.): *Hermann Bahr. Studien zur Kritik der Moderne. Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd. IV. Weimar: VDG, 2005: 70 ff. – Arthur Schnitzler verzeichnet am 2. April 1890 und am 26. Februar 1891 in seinem Tagebuch Treffen von «Jung Wien» beziehungsweise «Jung Österreich». Vgl.: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1879-1892*. Wien: ÖVAW, 1987: 286 und 318.

¹⁶ Hermann Bahr: *Die Moderne*. In: Claus Pias (Hg.): *Hermann Bahr. Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd. II. Weimar: VDG, 2004: 12.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal/Loris: *Gabriele D'Annunzio*. In: Feuilleton der *Frankfurter Zeitung*, 37. Jg., Nr. 219, 9. August 1893: 1-3.

¹⁸ Vgl. Claudia Warum (Girardi): *Richard von Schaukal und seine Beziehung zu den böhmischen Ländern*. In: *Literatur in Bayern* (39), 1995: 75-77; sowie Claudia Girardi: «*Alte Schlösser lieb ich ...*»: mährische Salonkultur am Beginn der literarischen Moderne. *Briefe von Marie von Ebner Eschenbach*

erkannte die nachfolgenden Dichtergeneration, so auch Richard Schaukal, die Wegbereiter eines Gegenmodells zur liberalen Ringstraßenära, in der sich repräsentable Architektur, Malerei und Operetten etablierten, aber ebenso kapitalistische Großmannssucht und wachsender Antisemitismus keimten. Von diesem schweren Erbe, laut Le Rider ein Krisenmoment für die Identität der neuen Generation, suchte sich Jung-Wien zu befreien, ohne jedoch die weitreichenden Einflüsse verleugnen zu können¹⁹. «Der Liberalismus ist aus, eine neue Zeit bricht an, Platz für uns!»²⁰, schleuderte 1882 der Student Hermann Bahr seinem Vater, einem Vertreter des Liberalismus, entgegen.

Der Name Richard Schaukal fehlt sowohl in der Abhandlung Bahrs zum Jungen Österreich, wie auch in den meisten anderen summarischen Aufzählungen der Literaturgeschichtsschreibung und Jung-Wien-Forschung, die sich vor allem um die Besucher des Café Griensteidl drehen und Alfred Zohner als Referenzpunkt ausweisen²¹. Bahr nimmt jedoch auch vorweg, dass er manche Dichter in *Das junge Österreich* «ohne rechten Grund aus der Gruppe» heraushalte, um dann, heute schwierig nachzuvollziehen, Carl von Torresani-Lanzenfeld, Heinrich von Korff und Richard Specht als Vertreter einzureihen²². Bahrs Bedeutung für den zeitgenössischen Literaturbetrieb konnte Schaukal jedenfalls nicht überschätzen, weswegen er 1896 initiativ dem «Herrn aus Linz» (Karl Kraus) seine *Verse* zusandte und selbstbewusst zur Veröffentlichung in der *Zeit* drängte. Bahrs Antwort ist nicht erhalten, aus Schaukals Reaktion lässt sich jedoch schließen, dass er eine Publikation in der von ihm herausgegebenen Wochenzeitung ablehnte und dessen literarische Arbeiten als «unreif» bezeichnete, worauf der Geschmähte erwiderte: «Ist Jugend „unreif“?». Den von Bahr erhobenen Vorwurf der Manieriertheit wies Schaukal mit dem Hinweis zurück, er wäre lediglich so maniert wie «[...] Sie [d.i. Bahr], Bierbaum, George, Hofmannsthal, Altenberg, Wassermann, Schubart, Dehmel [...]», und weiter: «Wir schwelgen in unseren Kostümen, wir wühlen berauscht in unseren kostbaren Worten. Und keiner hat wie ich das l'art pour l'art in die Sinne gebrannt.» Schaukal positionierte sich als ästhetizistischer Dichter, der die zeitgenössischen Literaturmechanismen verstand und sich dessen bewusst war, dass er an Her-

und Richard Schaukal. In: *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur*. Amsterdam, 1997: 741-778.

¹⁹ Vgl. Karlheinz Rossbacher: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit*. Wien: J&V, 1992: 19.

²⁰ Hermann Bahr: *Austriaca*. Berlin: S. Fischer, 1911: 115 f.

²¹ Vgl. Alfred Zohner: *Café Griensteidl*. In: Nagl, Zeidler, Castle, Bd. 4, 1931: 1715 ff.

²² Bahr: *Das junge Österreich*. 2005: 75.

mann Bahr, der über zahlreiche Kontakte zu für die Schriftsteller der Wiener Moderne wichtigen ausländischen Verlagen verfügte, nicht vorbeikam. Doch der Versuch, Bahrs Interesse durch ein literaturästhetisches Bekenntnis zu wecken, blieb erfolglos, und auch die Flatterie, dass er neben Musset, Gautier, Jacobsen und George in Hofmannsthal «verliebt» sei, erfüllte ihren weiteren Zweck nicht²³. Immerhin schickte Bahr Schaukal seinen neuen Roman, wahrscheinlich handelte es sich um das am 27. März 1897 veröffentlichte Werk *Theater*, in dem die Wiener Bühnensituation der Zeit aufgerollt wird. Der zu dieser Zeit bereits als Kritiker tätige Briefpartner ergriff die Gelegenheit und intendierte, über eine direkt an Bahr gerichtete Rezension dessen Aufmerksamkeit zu erlangen. Er lobte den ironischen Ton und die Wiener Charaktere der «Skizze», ließ aber die Bezeichnung «Roman» nicht gelten und kritisierte den Stil der uneinheitlichen Erzähltechnik von *Theater*²⁴. Fakt ist, dass Bahr in der Folge nicht weiter auf Schaukal einging. Es tue ihm Leid, «daß die “Wasser” zwischen uns so “tief” seien, beklagte Schaukal, der im vierten und letzten Brief an Bahr noch einmal nachdrücklich bekannte, was ihm jener wohl abgesprochen hatte: «[...] daß ich ein Dichter bin»²⁵.

Richard Schaukal blieb, vielleicht auch auf Grund der Kritik an *Theater*, zu dieser Zeit literarisch isoliert und im Grunde eine Fußnote der Literaturgeschichtsschreibung. Eventuell kam der Dichter auch schlicht zu spät, die Spirale der Bahrschen Überwindungen und Entwicklungen hatte sich weitergedreht und das Junge Wien um 1897 bereits unterschiedliche künstlerische Wege eingeschlagen. «Die einflußreichen gesicherten “sat-ten” Kreise aber halten mich von ihrem Zirkel ab», beklagte sich Schaukal am 22. Mai 1905 gegenüber seiner Mutter, und als Gründe für die Exklusion nannte er den Vorwurf der Arroganz sowie die Tatsache, dass «[...] die Mehrzahl dieser Kreise jüdische Klique [...]» wäre, die sich gegen alles Neue zur Wehr setzte, wohingegen die «älteren Blätter» seine Texte nicht druckten, da sie in ihm einen «verabscheuungswürdigen “Modernen”» erblickten²⁶.

²³ Brief vom 12. 7. 1897 an Hermann Bahr. Theatermuseum Wien, Nachlass Hermann Bahr. Signatur: AM 23.072 Ba: 4.

²⁴ Brief vom 9.4.1897 an Hermann Bahr. Theatermuseum Wien, Nachlass Hermann Bahr, Signatur: AM 23.071 Ba: 2.

²⁵ Brief vom 12.7.1897: 1.

²⁶ Nachlass Schaukal, Wienbibliothek im Rathaus, Nr. 26, Konvolut Briefe an die Mutter, zit. nach Claudia Girardi (Hg.): *Thomas Mann. Briefe an Richard Schaukal*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2003: 155 f.

4. Schaukal und Kraus im Café Griensteidl

Richard Schaukal reagierte auf die ihm entgegengebrachte Ablehnung, indem er von sich das Bild des autonomen und individualistisch-genialen Einzelgängers inmitten eines desolaten, korrupten und verwerflichen Literaturbetriebes lancierte. Als unmoralischer Ort per se galt vielen Kritikern das Kaffeehaus, es bedeute den «Ruin der Wiener Gesellschaft», «verschlinge» Bildung sowie Intelligenz²⁷ und – ein von Berthold Viertel formulierter Kritikpunkt, der wohl auch für den standesbewussten Adelsaspiranten Schaukal von Bedeutung war – das «Café würfelt die Stände in unordentlicher Weise zusammen»²⁸. Dass Schaukal Anfang der 1890er Jahre das künstlerische und «gesellschaftliche Leben verschiedener Kreise kennengelernt» hatte und auch im Café Griensteidl verkehrte, beschreibt er in seinen autobiographischen *Beiträgen einer Selbstdarstellung*²⁹. Schaukals Begleiter während jener ersten Ausflüge in Wiens Künstlerwelt war eben Kraus, der sich mit dem Pamphlet *Die demolirte Litteratur* 1897 auf die Besucher des Kaffeehauses einschließen sollte. 1901 beschrieb Schaukal Arthur Schnitzler voller Abscheu, wie ihn ein Besuch in München an seine Studentenzeit und das Flair des berühmten Wiener Cafés erinnerte hatte:

Ich war an die ekligsten Zeiten des Café Griensteidl gemahnt worden, wohin mich und einige gleichalterige Juristen 1892 u. 1893 der Drang, die Wiener “Größen” kennen zu lernen, ein ernster Provinzgymnasias-tendrang, geführt hatte.³⁰

In der *Selbstdarstellung* urteilte er dann über das längst abgerissene Kaffeehaus deutlich milder. Immerhin räumte Schaukal rückblickend ein, im Herbst 1892 dort «mit der lebendigen Literatur zuerst in Berührung gelangt» zu sein³¹. Seine und, wie Schaukal von sich auf Kraus schließt, auch dessen Erwartungen an das Griensteidl seien jedoch enttäuscht worden, die Empfindung des «Wunderbaren», das in der Kaffeehausluft «schwebte», kehrte sich für die aus der böhmisch-mährischen Provinz stammenden Studenten in ein Gefühl der Ablehnung³². Schaukal sollte von der Mehrheit der Wiener

²⁷ Edmund Wengraf: *Kaffeehaus und Literatur*. In: *Wiener Literatur-Zeitung*, 2. Jg., Nr. 7, 15.5.1891.

²⁸ Berthold Viertel in einem Brief um 1908 an Hermann Wlach. Zitiert nach: Greve, Volke (Hg.). 1987: 93.

²⁹ Schaukal 1934: 13.

³⁰ Reinhard Urbach (Hg.): *Richard Schaukal – Arthur Schnitzler Briefwechsel (1900-1902)*. In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 8, No. 3/4, 1975: 20.

³¹ Schaukal 1934: 31.

³² Schaukal 1933: 19.

Literaten enttäuscht bleiben. Einzig Kraus und Altenberg, die dem Kreis des Jungen Wien nahe standen, verehrte er noch in späteren Jahren.

Man hat mich oft gedankenlos zur sogenannten Wiener Literatur gezählt. Nichts kann falscher sein. Ich habe dieser schwülen [...], aus dem Feuilleton stammenden und immer wieder zur Zeitung zielenden, im übrigen mit der Bühne tänzelnden, überwiegend jüdischen Schriftstellerei – in der ich den seelenvollen Dichter Peter Altenberg und [...] Karl Kraus mit nichten begreife – nur eine kleine Weile als junger neugieriger Ankömmling meine Aufmerksamkeit geschenkt, bin ihr [...] ausgewichen und hinfort, innerlich wie äußerlich, ferngeblieben.³³

Es ist unschwer zu erkennen, dass die Wertschätzung auch hier latent einseitig verlief. Zwar besprach Karl Kraus bereits 1893 Schaukals Debüt *Gedichte*, doch spottete er gleichzeitig über dessen diffuse ästhetische Ausrichtung und riet ihm ironisch, «die Stimmungskarriere» einzuschlagen³⁴. Die mit persönlichen Widmungen versehenen Bücher, die Schaukal Kraus Jahrzehnte später verehrte, quittierte der Herausgeber der *Fackel* mit kurzen Dankes-Telegrammen. In einem Schreiben an Kraus betonte Schaukal, dass dieser der einzige deutschsprachige Schriftsteller sei, von dem er jede Zeile lese und den er über alle Maßen wertschätze. «Sie sind nicht nur eine künstlerische Potenz, sondern ein ethischer Wert in dieser Sauzeit [...]»³⁵, so Schaukal in einer schwelgenden Art, die er höchstens noch Stefan George entgegengebracht hatte, als er in den *Blättern für die Kunst* um Veröffentlichung ansuchte. Von Kraus war keine persönliche Reaktion zu erwarten. Immerhin zählte er, auch wenn Kraus engeren Kontakt mied, den gleichaltrigen Bewunderer wegen seiner Aphorismen zu den «heimischen Lyrikern, die durch Zeilen wertvoller sind als die beliebteren durch Bücher»³⁶. Kraus' satirisch pointierter Stil färbte auf Schaukals Aphoristik ab, wenn auch zurückgenommener und minder sardonisch³⁷. Im Zentrum der knappen Sinnsprüche beider Dichter stehen die antithetische Umkehr geläufiger Redewendungen, «Hochstapelei kommt nach dem Fall» (Schaukal), und

³³ Schaukal 1934: 46.

³⁴ Karl Kraus: *Wiener Lyriker*. In: *Das Magazin für Litteratur*. Jg. 62, Nr. 31, 5. August 1893: 499 f.

³⁵ Richard Schaukal an Karl Kraus. Brief vom 1.12.1913, Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 227.698: 3 f.

³⁶ In: *Die Fackel*. 29. Jg., 1927, Nr. 757-758: 28.

³⁷ William M. Johnston zählt Schaukal zu den bedeutendsten Aphoristikern seiner Zeit, vgl. *Karl Kraus und die Wiener Schule der Aphoristiker*. In: *Literatur und Kritik*, 22. Jg. 1987, Heft 211/212: 18 f.

Thematisierung der Geschlechterrollen, die eine zur Jahrhundertwende typisch misogyne Tendenz zeigte: «Man muß endlich wieder dahinter kommen, daß man nicht mehr an der Krankheit, sondern an der Gesundheit einer Frau zugrunde geht» (Kraus)³⁸. Wie Kraus und Schaukal gelang es außerdem noch Hofmannsthal, den Dualismus der Aphorismen als Spiegelbild der Jahrhundertwende-Situation zu gestalten sowie Oberfläche und Tiefe, Schein und Wirklichkeit in eine trügerische Wechselbeziehung der Verklärung oder Unklarheit zu manövrieren. «Die Tiefe muß man verstecken», so Hofmannsthal, um dann antithetisch zu vollenden: «Wo? An der Oberfläche»³⁹.

5. Hugo von Hofmannsthal: Ein entfernter Verwandter im Geiste

So übereinstimmend sich Schaukal mit Karl Kraus wähnte, so diffizil einordbar war für ihn Hugo von Hofmannsthal, dem er attestierte, «im Treibhausdunst verfrühter Überbildung»⁴⁰ aufgewachsen zu sein. Die Attitüde des Frühreifen ist nicht zuletzt durch Hermann Bahrs *Loris*-Aufsatz (1892) sprichwörtlich geworden, in dem der Autor schildert, wie er Hofmannsthal kennenlernte und sich darüber erstaunt zeigte, wie jung der so treffsichere Rezensent seines Werkes war; dies hat entschieden zur literaturgeschichtlichen Stilisierung des Jungen Wien als frühvollendete Künstlergruppe beigetragen⁴¹. Zweifelsohne spielte auch Neid eine ursächliche Rolle für die Missgunst, die Schaukal gegen den durch zu große Ähnlichkeit suspekt wirkenden und schlicht erfolgreicher Hofmannsthal hegte. Er hat sich stets mit dem Altersgenossen beschäftigt, verglichen und nach der Jahrhundertwende kehrte sich seine Faszination vermehrt in Ablehnung, die vor allem im kritischen Aufsatz von 1924 und dem Nachruf auf Hofmannsthal Ausdruck fanden⁴².

In der Akademischen Vereinigung hörte Schaukal 1892 die erste öffentliche Vorlesung des «sattsam unnatürlichen» und in kleinem Kreis schon

³⁸ Zitiert nach Pietzcker 1997: 262.

³⁹ Vgl. Pietzcker 1997: 265 und Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III*. Frankfurt am Main: Fischer, 1980: 268.

⁴⁰ Schaukal 1933: 53.

⁴¹ Vgl. Hermann Bahr: *Loris*. In Claus Pias (Hg.): *Studien zur Kritik der Moderne*. Bd. 4, 2005: 114.

⁴² Vgl. Richard Schaukal: *Hugo von Hofmannsthal*, 1924. In: Lotte von Schaukal und Joachim Schondorff (Hg.): *Richard Schaukal: Über Dichter*. München, Wien: Langen, 1966: 110-119. – Richard Schaukal: *Hugo von Hofmannsthal*. In: Gotthart Wunberg (Hg.): *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972: 349-354.

berühmten Hofmannsthal⁴³. Ein Austausch zwischen den Dichtern ist nicht verbürgt, aber der Schluss liegt nahe, dass sie sich auch persönlich kannten. Schaukal bezog sich auf Hofmannsthal, der ihm angeblich die Anschrift Carl August Kleins übermittelte, um dem Mitherausgeber Stefan Georges *Blätter für die Kunst* seine Gedichte zu schicken⁴⁴. Und in einem Brief an Joseph Bernhardt beschrieb Hans Kestranek die Berührungspunkte zwischen Schaukal, Franz Blei (sie standen in Briefkontakt und gelten als «Vermittler des literarischen Dandyismus»)⁴⁵, Hofmannsthal und sich selbst metaphorisch:

In den Tagen, da Sie in Wien waren, ist Richard von Schaukal dort gestorben [...]. Sein Hinscheiden geht mir sehr nahe. Im September ist Franz Blei in New-York gestorben. Bei mir gibt es nun eine Geisterversammlung ehemaliger Freunde. Hofmannsthal ist mit dabei. Die drei, die sich kaum sahen, nur zum Teil mochten, kommen nun bei mir zusammen, auch einem, der sozusagen nicht mehr ist. Eigentlich ein Karambol von vier Kugeln, jede glatt und rund, die sich an einem Punkte vielleicht berühren, nur um sich zu stoßen, abzustoßen [...].⁴⁶

Die schriftlich erhaltenen Aussagen der Dichter verdeutlichen in der Tat ein sich «abstoßendes» Distanzverhältnis, wie es im Zitat anklingt, und die Verunglimpfungen der beiden zielten je darauf ab, den Konkurrenten in ein zwielichtiges Bild zu rücken. Schaukal urteilte über Hofmannsthal, er wäre eklektizistisch⁴⁷ und äußerte sich in der unveröffentlichten *Skizze zu einem Porträt* spöttisch:

In kleinen Circeln ging der melodiose Name Loris herum, Geheimnis wogte wie eine Heliotropenwolke um den Träger dieses zugleich alttertümlich-pretiös und knabenhaft-verschwiegenen Pseudonyms. Man hatte die undeutliche Vorstellung von etwas Hermaphroditisch-Perversem, von cherubinischer süßer Lüsterheit und Hölderlinischem Eleusinertum. Bald waren sich die mehr oder weniger snobistisch angehauchten "Geistigen" darüber einig, dass man es mit einem Phänomen zu tun habe, einem dichterischen kleinen Mozart, einem Götterliebbling. Man war mit verzückten Augenbrauen darauf aus, das Wunderkind zum enfant gaté zu krönen. Die Caféhausoenakel flüsterten.

⁴³ Schaukal 1934: 31 und vgl. Greve, Volke (Hg.). 1987: 127.

⁴⁴ Die Briefe befinden sich im Stefan George Archiv in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

⁴⁵ Helga Mitterbauer: *Die Netzwerke des Franz Blei*. Tübingen, Basel: Francke, 2003: 31.

⁴⁶ Briefauszug Hans Kestranek an Joseph Bernhardt vom 21.10.1942. In: *Der Brenner*, XVIII. Folge, Pfingsten 1954: 205.

⁴⁷ Vgl. Greve, Volke (Hg.) 1987: 372.

[...] Der "wirkliche" Hugo Hofmann Edle von Hofmannsthal stieg derweilen, Gamaschen über den blanken Schuhen, den gelben Überzieher schlapp um magere Hüften, die Stufen der Wiener Universität hinauf, grüßte mit gespreiztem Unterarm und näselte wienerisch-theresianisch mit der eben erst flügge gewordenen jeunesse d'orée [sic] der Wiener "zweiten Gesellschaft", ehe er sich auf eine kurze Stunde in einen Hörsaal der philosophischen Fakultät begab [...].⁴⁸

Später gehörte Richard Schaukal selbst zur "zweiten Gesellschaft", denn erst 1918 war der Beamte in den Adelsstand erhoben worden. Hofmannsthal ging mit ihm jedenfalls nicht minder hart ins Gericht, Alfred Walter Heymel drängte er beispielsweise in einem Brief, Josef Hofmiller auszureden, über Schaukals *Andreas von Balthesser* einen Artikel zu verfassen, da Schaukal «[...] eine scheusälige Nullität» und ein «äffische[r] Erzliterat» sei. «Es handelt sich nicht darum daß der Kerl mir besonders antipathisch ist», so Hofmannsthal weiter, «sondern daß er absolut eine Null ist, eine Mischung von Mäusedreck und Parfüm, wie sie nicht ekelhafter geträumt werden kann. Wie kann der nette seriöse Mensch [d. i. Josef Hofmiller] auf so etwas hereinfallen, auf solche Ladenschwengellitteratur»⁴⁹.

5.1 Berührungspunkte in der Lyrik

Bei aller Animosität sind vor allem künstlerische Analogien im Schaffen beider Dichter nicht zu übersehen. Die Forschung verweist mitunter auf die "Dialogizität" oder "Palimpsestuosität" Schaukals weitreichender Rezeption, so auch in Verbindung mit Hofmannsthals Lyrik. Den vergleichbaren Stellenwert ihrer frühen Gedichte belegt die Tatsache, dass beide 1894 in Otto Julius Bierbaums *Modernen Musenalmanach* veröffentlichten, Hofmannsthal unter dem Pseudonym Loris *Der Thor und der Tod*, Schaukal programmatische Gedichte, die zum Teil bereits im Titel auf den Symbolismus und Impressionismus verweisen: *Blut*, *Plein-air*, *Pierrot (nach Verlaine)* und *Aus Verlaines Buch der Weisheit*. Bis hinein in die Wortwahl glich Schaukal in der frühen Schreibphase seine Verse jenen Hofmannsthals an, das heißt der im Ästhetizismus geläufigen Ausdrucksweise, so zum Beispiel in *März* (1901), das eine motivische Adaption von Hofmannsthals *Vorfrühling* (1892) ist und die beide der «Duft» des Frühlingswindes wehmütig und antithetisch

⁴⁸ Zitiert nach Pietzcker 1997: 24 f., der das um 1905 entstandene Typoskript aus dem Nachlass der Wienbibliothek übertragen hat.

⁴⁹ Werner Volke: *Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walther Heymel. Briefwechsel 1900-1908*. In: Gerhard Neumann u.a. (Hg.): *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne*. Freiburg 1993: 73.

als Todeshauch durchzieht. *An den Mond* (1896, Schaukal) und *Erlebnis* (1892, Hofmannsthal) sind in neuromantischer Klangfarbe synästhetische Oden an Thanatos, das erste Poem «giesst» Mondlicht «wie aus Silberbechern» in die Nacht, eine direkte Referenz auf Hofmannsthals «silbergraue[n] Duften», den der Himmelskörper «durch Wolken sicker[n]» lässt⁵⁰.

Stilistische, motivische und stoffliche Übereinstimmungen machen auch die Nähe zum romanischen Symbolismus und zur Lyrik Stefan Georges deutlich⁵¹. Die frühen Gedichte Schaukals weisen – wie zum Beispiel *Nixe im Wasserfall* – den im deutschsprachigen Raum bis dato ungewöhnlichen vers libre auf, ein Kennzeichen der modernen, von Gabriele D'Annunzio und dem französischen Symbolismus beeinflussten Lyrik⁵², der ebenso in Hofmannsthals *Erlebnis* und *Vor Tag* (1907) Verwendung findet. Die künstlerische Zuneigung gegenüber den als Kunstepoche idealtypisch verklärten Perioden Renaissance, Barock oder Rokoko ist außerdem ein im Werk beider Dichter wiederkehrendes Element und lässt sich unter anderem in Hofmannsthals *Prolog zu dem Buch "Anatol"* (1892) sowie in Schaukals *Rococo* (1896) finden. Doch in kontrastiver Abkehr von Hofmannsthals sentimentalischen Versen – «frühgereift und zart und traurig» – erscheinen in Schaukals Gedichten der frühen Phase auch vitalistische Heroenbilder, die thematisch auf das Idealtopos von Mittelalter und Ritterlichkeit rekurren⁵³, beziehungsweise den Dichter als (Minne)Sänger inszenieren. *Ritt ins Leben* (1899), *Ritterlicher Spruch* (1897), *Sehnsucht des Knappen* (1899) und die mannigfaltigen Schlossmotive stehen charakteristisch für virulente, lebensentrückte Verse, die antithetisch auf eine Motivik von Tod und Verfall treffen⁵⁴.

Die hier dargestellte Hinwendung zur Vergangenheit wird von Hartmut Scheible als eine der Geisteshaltungen bezeichnet, durch welche die Jung-Wiener einer sinnentleerten, kunstfernen Welt zu entfliehen hofften. Scheible zieht dabei den Brief Hofmannsthals an Richard Beer-Hofmann vom 13. Mai 1895 heran, der als Ausdruck des Ästhetizismus in die For-

⁵⁰ Schaukal: *März*, in: *Ausgewählte Gedichte*. Leipzig: Insel, 1904: 1; *An den Mond*, in: *Meine Gärten. Einsame Verse*. Siegen: Böschchen, 2002: 22. Hofmannsthal: *Vorfrühling* und *Erlebnis*. http://de.wikisource.org/wiki/Vorfr%C3%BChling_%28Hofmannsthal%29 (28.3.2014).

⁵¹ Vgl. Johann Sonnleitner: *Richard von Schaukal*. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Bd. 14. München, 1991: 866-868, und vgl. Christian Oesterheld: *Ein Höhenwanderer zur Seelenklarheit. Schaukal und der Georgkreis*. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard Schaukal Gesellschaft*. Bd. 3/4, 1999/2000: 75 f.

⁵² Vgl. Pietzcker 1997: 18.

⁵³ Vgl. ebd.: 72.

⁵⁴ Vgl. Schaukal 1904.

sung eingegangen ist. Darin beschreibt Hofmannsthal neben der Vergangenheitsverehrung weitere Überlebensstrategien in einer subjektentfremdeten Welt, die mit Schaukals Kunstauffassung zu jener Zeit übereinstimmt: Solipsismus und «Centrumsgefühl», also die Ausdehnung des Ichs auf die Welt – darauf wird noch in der Auseinandersetzung mit Schaukals poetologischer Genieästhetik zu sprechen sein –, die Errichtung «Potemkin'scher Dörfer» im eigenen «Gesichtskreis» als Konstruktion einer bewusst selbsttäuschenden Scheinwelt, sowie eine mystische Sichtweise, die die Entität aus Subjekt und Außenwelt anstrebt⁵⁵. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Dichter der Wiener Moderne früh schon eine ästhetizismuskritische Haltung einnahmen und propagierten, dass Poesie und Leben nicht miteinander vereinbar seien. (Siehe Hofmannsthals *Poesie und Leben*, 1896). Eine weitere Lesart, die die Trennung von Kunst und Leben reflektiert, findet sich sowohl im *Anatol-Prolog* als auch in Schaukals *Rococo*. Das beschriebene Watteau- und Canaletto-Ambiente der beiden Gedichte ist ein umzäunter Raum, ein verschlossener Garten, den sich das lyrische Ich Hofmannsthals öffnet, wie es im vierten Vers heißt, wohingegen seine «Pforten» für Schaukals Stimme im Gedicht «verriegelt» bleiben. Er schildert den Garten, der für die Jung-Wiener zum bedeutungsreichen Topos avancierte, als Sinnbild der domestizierten Natur und zugleich als goldenen Käfig des exklusiven Dichterraums. In Schaukals Gedichtband, der in fünf «Bücher» unterteilt ist, stellt das Buch *Die Taxusmauern. Buch des Künstlers* eine weitere Responson auf Hofmannsthals «Taxushecke» im *Prolog* dar, die das Symbol der dichterischen Abgrenzung und Trennung zwischen Leben und Kunst intertextuell aufnimmt. Diese räumliche Dichotomie findet vor allem auch in den frühen Erzählungen der beiden Dichter ihren Platz.

5.2 Das erzählerische Werk: Mathias Siebenlist und Das Märchen der 672. Nacht

Die Epiphanie, die meist unmittelbar mit großen Umwälzungen wie dem Tod oder der Liebe literarisch einhergeht, schildert Schaukal in *Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber* (1906) anhand einer zentralen Passage: Der gleichnamige Protagonist der Erzählung sitzt am Totenbett seiner Mutter, einer alleinerziehenden armen Wäscherin, als er mit der geballten Wucht der Erleuchtung die trostlose Nichtigkeit ihrer und in Folge auch seiner Existenz zu spüren bekommt. «Mit der Deutlichkeit einer Vision»⁵⁶

⁵⁵ Zit. nach Hartmut Scheible: *Literarischer Jugendstil in Wien*. München: Artemis, 1984: 28-31.

⁵⁶ Richard Schaukal: *Mathias Siebenlist*. In: *Eros Thanatos*. Wien, Köln: Amandus, 1961: 135.

begreift Mathias das soziale Stigma, das durch seinen Buckel symbolisch hervortritt und in Ralf, dem aus reichem Haus stammenden Kindesfreund, gespiegelt wird. Mathias erfährt schlagartig die Nichtigkeit seines bisherigen Daseins, doch daraus entfaltet sich im weiteren Verlauf der Erzählung keine Sozialkritik, wie man annehmen könnte, Schaukal beschreibt vielmehr den Weg des dilettantischen Künstlers, den Mathias Siebenlist einschlägt, indem er Geige zu spielen lernt, sich in die romantisch-phantastische Traumwelt eines Schlosses flüchtet und schließlich im Wahnsinn zugrunde geht. Wie so häufig in seiner Prosa durchwirken Schaukals Novellen Elemente aus E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen, vor allem aus dem *Goldenen Topf* mit seinen zwei möglichen Lesarten, der magisch-märchenhaften und der realistisch-pathologischen. Auch Schaukals Protagonist ist ein Schlafwandler zwischen zwei Welten. Die eine stellt die Realität dar, welche die gängigen Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu Mathias' Ungunsten zeigt, während die andere ein erotisch-märchenhafter Traum ist, in dem der Protagonist zuletzt haften bleibt. Die prekäre Situation Mathias Siebenlists führt im weiteren Verlauf der Erzählung also nicht zu einem subversiven Impetus, sie mündet in Introspektion und selbstzerstörerischen Eskapismus in eine ästhetische Scheinwelt, dem Schloss der hundert Liebhaber, in dessen Zentrum die verführerische Gräfin Decerti steht: «Ein Schloß entstand vor des Buckligen Seele [...]»⁵⁷.

Anstatt einer benachteiligten Klasse literarisches Gehör zu verschaffen, was Schaukal immerhin oberflächlich andeutet, bleibt die unterprivilegierte Bevölkerungsschicht in seiner Erzählung konturlos und stumm. Dies ist ein Wesenselement der Wiener Moderne, das in Hofmannsthals auf den 1. Mai 1890 datiertem Gedicht, «Tobt der Pöbel in den Gassen, ei, mein Kind, so lass ihn schrei'n [...]», früh Ausdruck findet und die zu jener Zeit herrschende Angst vor dem erstarkenden Proletariat sowie den Glauben an das Individuum gleichermaßen widerspiegelt. Die Annahme der Ästhetizisten, die Kunst solle jegliche soziale Funktion ablehnen, kritisierte Walter Benjamin knapp drei Jahrzehnte später in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁵⁸. Schaukal und Hofmannsthal ging es in der Tat um die Errichtung einer Welt der Kunst, nicht um die soziale Frage⁵⁹. Das Proleta-

⁵⁷ Ebd.: 147.

⁵⁸ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Gesammelte Schriften I, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974: 481. – Auch Richard Specht schilderte in seiner Schnitzler Biographie (1922) auf den Seiten 63 f. die mangelnde Sozialkritik in dessen Werken.

⁵⁹ Vgl. Libor Marek: *Die Erfahrung der Moderne im Werk Richard von Schaukals*. Zlín: VeR-BuM, 2011: 61.

riat flößte beiden bis zuletzt Unbehagen ein und das Individuum stellte etwas zu komplexes in den Augen der Dekadenz-Dichter dar, als dass es zum Produkt seines Milieus erklärt werden könnte, um schließlich gänzlich in der Masse unterzugehen. Richard Schaukal ist sich 1906, dem Jahr der Entstehung von *Mathias Siebenlist*, gleichwohl der Zwecklosigkeit einer rein ästhetischen Welthinwendung bewusst und die Novelle kritisiert auf einer zweiten Diskursebene die radikale Verinnerlichung, die zur Isolation und geistigen Umnachtung des Protagonisten führt⁶⁰.

Auch für Hofmannsthal sind es gerade die Wahnsinnigen wie Mathias Siebenlist, die in die «geistige Souveränität» entfliehen, in die «Praeexistenz», worunter der Dichter unter anderem einen glorreichen, «aber gefährlichen Zustand» mancher «Auserlesener» meint, die durch «Supposition des quasi-Gestorbenseins» das «Ich als Universum» in solipsistischer Auffassung wahrnehmen⁶¹. In Hofmannsthal's *Märchen der 672. Nacht* (1895) – der Text sei ein «ins Märchen gehobener Gerichtstag des Ästhetismus»⁶², – lassen sich ein ähnlich dargestellter Zustand der Praeexistenz sowie gleichzeitig eine Ästhetizismus-Kritik perzipieren. Der junge Kaufmannssohn des *Märchens der 672. Nacht* führt wie Siebenlist ein einsames und selbstbezogenes Leben, aber im Gegensatz zu jenem ist er wohlhabend und von Schönheit umgeben. Im Verlauf der Erzählung wird der Kaufmannssohn jedoch zunehmend von unbestimmbaren Angstgefühlen eingeholt und es beginnt ein labyrinthischer Parcours der Selbstreflexion, an dessen Ende unweigerlich sein Ableben steht. Die letzte Entscheidung des jungen Mannes, sich spontan einem hohlwangigen, den Tod personifizierenden Soldaten, der gerade sein Pferd säubert, aus Mitleid «durch ein Geschenk für den Augenblick [...]» anzunähern, löst seinen körperlichen Niedergang aus⁶³. Ein Huftritt beendet in kruder Weise das Leben des Protagonisten, das ihm im Moment des Sterbens verhasst ist, weil es durch den vorzeitigen sowie banalen Tod keinem höheren Telos gerecht werden konnte und im Endeffekt dem Lebensverlauf eines jeden anderen Menschen glich⁶⁴. Eine ähnliche Erkenntnis, das Leben zwar im Ästhetischen, aber doch sinnlos verwirkt zu haben, erfährt Claudio in *Der Thor und der Tod* (1893), und auch der im Hedonismus des Augenblicks versunkene Andrea muss eingestehen, dass ihm das *Gestern*

⁶⁰ Vgl. ebd.: 81.

⁶¹ Hofmannsthal: *Ad me ipsum*. 1980: 599.

⁶² Zitiert nach Hugo von Hofmannsthal: *Bibliographie*. In: *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979: 666.

⁶³ Hugo von Hofmannsthal: *Das Märchen der 672. Nacht*. In: *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979: 60 f.

⁶⁴ Vgl. ebd.: 62 f.

(1891) nicht gleichgültig sein kann, wenn es den Tag des Betrugs durch Arlette, seiner Geliebten, bedeutet.

Hofmannsthal und Schaukal verbindet also in ihrer frühen Schaffensperiode die Auseinandersetzung mit dem Themenkreis der Ästhetik, sie reflektieren beinahe dialogisch, wie Leben und Poesie zueinander in Bezug stehen und kommen in den dargelegten literarischen Beispielen zu dem Ergebnis, dass Kunst und Leben nicht miteinander vereinbar sind.

6. Schnitzler und der Snob

Schaukal rühmte Hugo von Hofmannsthal als den Wiener Dichter, der neben Altenberg zukünftig von nachhaltiger Bedeutung sein würde, da sich in ihm der «frühreife Ausdruck des internationalen Symbolismus» zeigte. Arthur Schnitzler sei wiederum mit «*Anatol* die Charakteristik seines Kreises gelungen»⁶⁵. «Schaukal's Snobismus», notierte der Verfasser des *Anatol*-Zyklus hingegen am 20. März 1902 lapidar im Tagebuch⁶⁶. Als Snob, ein Modeausdruck der Zeit, dessen sich auch Richard Schaukal gerne bediente, titulierte Schnitzler ebenso Hugo von Hofmannsthal⁶⁷, und wie negativ der Begriff konnotiert war, unterstreicht Schnitzlers Aphorismus «[d]er Snob ist ein Mensch, der scheinbare Selbsterhöhung auf dem Weg tatsächlicher Selbsterniedrigung anstrebt. Er ist im eigentlichen Sinne der Masochist der Gesellschaftsordnung»⁶⁸. Als Snob verstanden die Dichter den affektierten Dandy, einen für das Gesellschaftsgefüge abkömmlichen Schöngeist, und spielten damit eigentlich indirekt auf sich selbst an.

Der 26-jährige Schaukal hatte im Herbst 1900 Anschluss an die dichterischen Kreise Wiens gesucht und Schnitzler aus Mährisch Weißkirchen, wohin er als Verwaltungsbeamter berufen worden war, seinen Lyrikband *Tage und Träume* (1899) zukommen lassen. Schnitzler zeigte sich von den «wunderschönen Landschaftsstimmungen» angetan und ermunterte zu weiteren Büchersendungen⁶⁹. Die zwei Jahre anhaltende Korrespondenz und der gegenseitige Werke-Austausch geben in der Folge jedoch kaum Aufschluss über das insgesamt kühl gebliebene Verhältnis der Briefpartner, gestatten aber Einblicke in Schaukals dichterisches Sendungsbewusstsein und sein bisweilen ungeschicktes Vorgehen bei der Suche nach künstlerischer

⁶⁵ Zitiert nach Zohner 1931, Fußnote: 1744.

⁶⁶ Arthur Schnitzler: *Schnitzler-Tagebuch. Band: 1893-1902*. Wien: VÖAW, 1988: 366.

⁶⁷ Vgl. Hartmut Scheible: *Arthur Schnitzler*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1976: 116.

⁶⁸ Arthur Schnitzler: *Buch der Sprüche und Bedenken*: 99, zit. nach Pietzcker 1997: 264.

⁶⁹ Brief an Schaukal vom 5.11.1900. In: Urbach 1975: 18.

Teilhabe. Schaukal bestürmte den Kollegen aus Wien mit langen Erläuterungen über sein Kunstempfinden, die sich meist anhand negativer Äußerungen zu Schnitzler vertrauten, oder sogar freundschaftlich verbundenen Schriftstellern wie Bahr, Beer-Hofmann, Hofmannsthal und vor allem Wassermann, entluden. Als «Bibliophiler» erbat Schaukal wenig schüchtern die Zusendung der anfangs nur in kleiner Auflage und privat gedruckten *Reigen*-Ausgabe, die er postwendend erhielt⁷⁰. Seine Briefe dokumentieren ansonsten eine von Neid imprägnierte Auffassung über jene «häßlichen Literatentage». Anknüpfungspunkt der Invektiven ist dabei Jakob Wassermann, dessen *Renate Fuchs* mit ein Anlass für die ersten Briefe an Schnitzler war und den er einen «Literaturjuden» und «Snob» schimpfte⁷¹. Schaukal scheint mit seiner heftigen Kritik auf nicht ganz taube Ohren gestoßen zu sein, blickte Schnitzler doch durch Eifersucht und Anerkennung im Zwiespalt befangen auf Wassermanns wenige Monate zuvor veröffentlichtes Werk, dem er zu traute, die Vorstufe zum in Deutschland noch vakanten «großen Roman» zu sein⁷². Ins Kreuzfeuer der herben Kritik gerieten des Weiteren der Literaturbetrieb im Allgemeinen sowie seine Affektiertheiten, die Schaukal in München und Wien ausmachte. Dabei gerierte er sich ironisch-dialektisch als ein «Phantast und Beamter», er sei «fast feudal und eigentlich Anarchist»⁷³. Auch Schnitzler zeigte sich mitunter vom Air des Kaffeehauses enerviert und dem Jungen Wien gegenüber kritisch: «Vertrage Griensteidl nicht; die Atmosphäre Kulka etc. deprimiert mich»⁷⁴, wettete er am 20.2.1892 gegen das Café und seine Besucher. Es sollte eine Hassliebe bleiben. Eventuell rührte daher das Interesse für den acht Jahre später um Kontakt ansuchenden Schaukal, auch wenn Schnitzlers Anteilnahme für den dichtenden Beamten aus Mähren im Endeffekt nicht sehr groß war. Er antwortete mit unpersönlichen, im Verlauf der versiegenden Korrespondenz immer knapperen Zeilen. Die Zurückhaltung Schnitzlers mit einer divergierenden Kunstauffassung zu erklären, greift zu kurz, vielmehr ist die mangelnde Resonanz auf Schaukals wüsten Brief-Ton zurückzuführen. In den Dramentexten beider werden zahlreiche kongruierende Einflüsse und Parallelen ersichtlich, zum Beispiel der Wiener Vorstadtkomödie und Commedia dell'arte, sowie die Leichtigkeit des Konversationstons, der nicht ge-

⁷⁰ Brief an Schnitzler vom 19.5.1901. In: ebd.: 30.

⁷¹ Brief an Schnitzler vom 2.5.1901. In: ebd.: 20.

⁷² Zitiert nach Urbach 1975: 16.

⁷³ Brief an Schnitzler vom 2.5.1901. In: ebd.: 21.

⁷⁴ Arthur Schnitzler. *Schnitzler Tagebuch. Band: 1879-1892*. Wien: VÖAW, 1987: 366.

wählt, sondern unmittelbar und natürlich ist. Schnitzler lobte explizit Schaukals *Scenen aus einer Gesellschaft junger Leute*, das die Münchner *Dramatische Gesellschaft* zusammen mit *Der tapfere Kassian* und Paul Mongrès *Der Arzt seiner Ehre* für einen Einakterabend inszenieren wollte, was jedoch aus rechtlichen Gründen nicht zustande kam⁷⁵. Ähnlichkeiten finden sich außerdem in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen wie Moral, Erotik und Tod im Werk der beiden Schriftsteller. Nicht zu vergessen ist darüber hinaus der von Schnitzler und Schaukal thematisierte Liebes-Reigen (*Pierrot und Colombine, oder, Das Lied von der Ehe: ein Reigen in Versen*, 1902). Treue, Ehestand und die sich daraus ergebenden Konventionen, die Unfähigkeit der Menschen, zueinander zu finden, wie sie Schaukal in *Mimi Lynx*, *Eros*, *Rückkehr* und *Einer, der seine Frau besucht* durchspielt, finden sich auch in Schnitzlers *Zwischenspiel* und *Das weite Land*, um nur diese beiden exemplarisch herauszugreifen. Die Vorliebe, österreichische und französische Elemente in der Figurenzeichnung zu verbinden, wie Richard Specht feststellte, trifft ebenfalls auf beide Autoren zu.

Das ist mir so ungemein sympathisch im Anatol, daß Schnitzler es mit Glück versucht, im Milieu und Dialog ein Stück Wienertum festzuhalten und der typisch gewordenen Pariser Cocotte, dem Pariser Lebemann das Wiener Pendant an die Seite zu stellen, eine dankbare und bisher unversuchte Aufgabe.⁷⁶

Lediglich unbeachtet, aber nicht unversucht blieb diese «Aufgabe», denn Schaukals vom französischen Dandyismus beeinflusster *Andreas von Baltheser* war 1907 erschienen, also 15 Jahre bevor Richard Specht seine Schnitzler-Biographie niederschrieb.

Jahrzehnte nach dem Kontakt äußerte sich Schaukal in antisemitischer Terminologie über den einstigen umschmeichelten Adressaten seiner Briefe. Zu diesem Zeitpunkt hatte er eine literaturästhetische und ideologische Volte vollzogen, auf die noch näher einzugehen ist. Schnitzlers oft pikante und realistische Darstellung vor allem seiner Protagonistinnen veranlasste Schaukal, der 1902 den “skandalösen” *Reigen* für seine Sammlung erbeten hatte, zu der Äußerung, der Arzt und Schriftsteller sei ein «Bekannter des jüdischen Eros»⁷⁷. Er verdrängte dabei das drei Jahrzehnte zuvor vor

⁷⁵ Vgl. Girardi (Hg.) 2003: 182.

⁷⁶ Richard Specht. *Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie*. Berlin: S. Fischer, 1922: 51.

⁷⁷ Richard Schaukal: *Arthur Schnitzler-Apotheose*. In: *Deutschlands Erneuerung*. 16. Jg., 1932, Heft 2: 111 ff.

allem im Frühwerk so konstant thematisierte Motiv der Erotik. Noch vor Hofmannsthal hatte er sich in seinem literarischen Werk der Geschlechterfrage gewidmet⁷⁸, die auch in den späteren Erzählungen präsent blieb. In der Novelle *Die Sängerin* (1905) schildert Schaukal beispielsweise einen aus Gründen der bürgerlichen Standesrepräsentation und forcierten Partizipation am Wiener Kulturbetrieb regelmäßigen Theaterbesucher namens Alexander Schreiner, ein bourgeois Dandy, der sich den Flirt mit einer in die Jahre gekommenen italienischen Sängerin herbeifantasiert, durch ihre Zurückweisung moralisch-gesellschaftlich degeneriert und zu ihrem Mörder verkommt. Die Novelle steht in Verbindung zu Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900), u.a. da das Unheil beider Protagonisten im Theater seinen Lauf nimmt. Die Welt der Bühne ist vor allem in der Dekadenzliteratur ein motivisch aufgeladener Ort der Illusion und des schönen Schreckens, wo der Zuseher der Dissolution anheimfällt und Grenzzräume aufgebrochen werden. Dabei ist auch die Begierde nicht weit. Schaukal erklärt in *Die Sängerin* Erotik, unterdrückte Triebblast und Standeskonventionen zu den Verursachern persönlichen Leids. Der Tod wird aus der Begegnung mit der unheilvollen Weiblichkeit generiert, doch vergisst der Verfasser bei aller Tragik ebenso wenig wie Schnitzler, die Absurdität und Groteske der männlichen Protagonisten darzustellen, wenn es um deren verklemmt libidinöse Verhaltensweisen geht. Die ironisch-tragische Brechung gelingt beiden Schriftsellern durch die sich dem Rezipienten offenbarende psychologische Seelenlandschaft. In den Novellen, *Leutnant Gustl* und *Die Sängerin*, bündelt der Innere Monolog, der bei Schaukal lediglich angedeutet ist, die Hilflosigkeit beider Protagonisten und manifestiert durch die Verwendung der Phrase ihren gesellschafts- und standesfixierten Habitus. Wenn der eitle Herr Schreiner seine Hände begutachtete, «[...] geschah es mit dem verschnörkelten Motto "gepflegte Nachlässigkeit". Dazu kam, daß er seiner selbst nie ganz sicher war, immer irgendwelche eingebildeten Gefahren bestand, sich immer irgendwelchen angstvoll gewärtigten Unannehmlichkeiten ausgeliefert sah»⁷⁹. Das Gefühl des Unheimlichen, welches der auf das Selbst ausgerichtete Dialog bei Gustl entfacht, spürt auch Heinrich in Schaukals Erzählung *Mimi Lynx* (1904):

Und zwischen den Speichen seiner Rede wanden sich windschnell die Gedanken, und an ihnen hielten sich die Gedanken über die Gedanken geklammert, und wenn er ein wenig die Zügel seines Monologs

⁷⁸ Vgl. Pietzcker 1997: 87 f.

⁷⁹ Schaukal 1961: 63.

fallen liess, hörte er das alles mit den feinen Ohren seines Gewissens und fürchtete sich vor dem Wirrwarr seiner Seele.⁸⁰

Form und Inhalt, die hypertrophe Satzstruktur, ihre Wortrepetitionen und die Aussage, fallen in dieser filmisch anmutenden Sequenz zusammen. Die Eisenbahn firmiert hier als Symbol der durch die Technik voranschreitenden Selbstentfremdung des modernen Menschen. Wie Paul in Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (1900) betrachtet Heinrich sein Leben aus der Distanz des Teilnahmslosen, der dissoziativ in «einer vollständigen Spaltung seines Wesens» auf sein Handeln blickt⁸¹. Die Welterfahrung wird lediglich als Scheinerfahrung wahrgenommen, was die Auflösung traditioneller Kommunikationsweisen impliziert und in der Literatur der Wiener Moderne zu den eben dargestellten Verfahren neuer Ausdrucks(un)möglichkeiten in Texten wie *Leutnant Gustl*, *Mimi Lynx*, *Der Tod Georgs* oder der *Chandos Brief* (1902) führte.

7. Schaukal, ein Vertreter der Wiener Moderne?

Da “Moderne” ein bis heute von der Forschung in seiner Komplexität nicht eindeutig fassbarer, bisweilen irreführender Begriff ist, kann von einer, dem Umfang der Arbeit entsprechenden knappen Konkretisierung der Terminologie in Bezug auf Schaukal nicht abgesehen werden. Die Herangehensweise stützt sich auf die Ausführungen Libor Mareks, der in Anlehnung an Zygmunt Baumanns *Moderne und Ambivalenz*, *Das Ende der Eindeutigkeit* von einer der Moderne verpflichteten Heterogenität in Schaukals Werk ausgeht, jenes Oszillieren zwischen Moderne und Antimoderne nicht als «Signum mali omni» hervorhebt, sondern als Potential erkennt, den pathologisch stigmatisierten Charakter überwindet und rehabilitiert⁸².

Nach Bahrs Auffassung mache den modernen Schriftsteller aus, dass er sich keiner Schule, Regel oder Tradition verschreibt und nur das Gesetz «[...] seiner Nerven, seiner Sinne, seines Instinktes und seiner Subjektivität» anerkennt⁸³.

Schaukals Epigontum, respektive Orientierung an literarischen Traditionen, enthebt ihn zunächst vom modernen Dichtertum und könnte mit-ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass Bahr ihn 1896/97 für *Die Zeit*

⁸⁰ Richard Schaukal: *Mimi Lynx*. Siegen: Böschel, 1999: 15.

⁸¹ Ebd.: 11.

⁸² Marek 2011: 18.

⁸³ Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1990: 34.

ablehnte. Andererseits war Schaukal von einer Superioritäts-Auffassung getragen, die ihn in keiner Minute sein schriftstellerisches Können und Genie infrage stellen ließ. Das schaffende Individuum erhebt sich selbst zum künstlerischen Maß aller Dinge und steht über den poetologischen Regeln und Zwängen, Schulen und Kreisen, so Schaukals genieästhetisches Idealbild der Kunst und des Künstlers an sich⁸⁴, denn «der Dichter darf alles»⁸⁵. In *Herkunft* tönt das lyrische Ich wenig komplex: «Sage mir einer, von wem ich stamme! / Meine Scheite lodern in EIGENER Flamme, / Aus MEINEM Forst sind die Stämme geschlagen, / MEIN Boden hat seine Bäume getragen [...]»⁸⁶.

Wie Kraus und Loos reagierte auch Schaukal auf die Krise der Zeit durch die Betonung eines männlich konnotierten Genies, das sich gegenüber einer effeminierten Kunstentwicklung neu durchzusetzen habe⁸⁷. In seiner Selbstwahrnehmung dürfte sich Schaukal also kaum als Epigone betrachtet haben, höchstens als Überlieferer einer literarischen, kunstreinen Tradition, und die zur Schau gestellte Aversion gegen Literatur-Zirkel und Meisterfiguren (auch wenn er der Aura Stefan Georges als junger Dichter nicht widerstehen konnte und versuchte, sich dem Kreis anzuschließen, wie die Briefe an George und Klein zeigen) wiederholt er vielerorts. Als ihm beispielsweise Arno Holz Georg Stolzenbergs Lyrik als die «zurzeit unmittelbarste» nahelegte, antwortete er, jener Dichter repräsentiere für ihn nicht mehr als einen «Schüler»⁸⁸. In Hinblick auf Schaukals poetologische Ansichten ein deutliches Urteil. Tatsächlich widersetzte er sich einer literaturhistorisch fassbaren Epoche, vermischte Gattungen und Einflüsse, und wies sich gerade dadurch als der Moderne nahestehender Künstler aus. Die literaturtheoretische und -ästhetische Zwischenstellung manifestierte sich vor allem auch in seiner Poetik, die sich aus den diametral verschiedenen Positionen von Arno Holz und Stefan George destillierte⁸⁹. Ein umfangreiches Brief-Konvolut belegt den regen Kontakt zwischen Arno Holz und Richard Schaukal, der vor allem während der ersten fünf Jahre des 20. Jahrhunderts bestand und mit Lücken bis in die 1920er Jahre fort dauerte. Schaukal fühlte

⁸⁴ Vgl. Andreas Wicke: *Richard Schaukal und die Lyriktheorie der Jahrhundertwende*. In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 34, No. 3/4, 2001: 82.

⁸⁵ Richard Schaukal: *Arno Holz*. In: *Das litterarische Echo*, 5. 1902/1903: 887.

⁸⁶ Richard Schaukal: *Herkunft*. In: *Ver Sacrum*, Heft 1, Januar 1899: 2.

⁸⁷ Vgl. Le Rider 1990: 162.

⁸⁸ Brief Arno Holz' an Richard Schaukal vom 17.5.1900. Schaukal-Nachlass der Wienbibliothek H.I.N. 224284 und H.I.N. 224285.

⁸⁹ Vgl. Wicke 2001: 80 ff.

sich mit dem Dichter und Dramatiker geistig verbunden, er war einer der Wenigen, dessen Kritik er annehmen konnte⁹⁰.

In der Zuneigung gegenüber Holz wird eine weitere der vielen Widersprüchlichkeiten in Schaukals literarischer Tendenz, die mit der Moderne haderte, sie aber auch nicht negieren konnte, ersichtlich. Die Angleichung der lyrischen Sprache an die natürliche sowie der naturwissenschaftliche Charakter der lyrischen Darstellung, den Holz der Dichtung abverlangte, opponierten mit Schaukals symbolistischen Gedichten. Er erkannte beim Verfasser des *Phantasmus* aber gleichzeitig eine Denkrichtung, die über die seinerzeit kursierende naturalistische Auffassung Berliner Couleur hinausging. Ähnlich Jens Peter Jacobsen, den Schaukal immer wieder als Einflussgeber erwähnt, deutete auch Holz den Naturalismus-Begriff, wie er sich in der deutschen Hauptstadt entwickelt hatte, neu. Beide entfalteten eine eigenständige Form der Naturalistik, die das präzise Betrachten in den Mittelpunkt rückte und damit auf den Impressionismus vorgriff⁹¹. Die «Technik des genauen Hinsehens» war für die Innenschau und subjektivistische Auseinandersetzung der jungen Dichtergeneration mitbestimmend⁹², so zum Beispiel für Beer-Hofmann, der sich in seiner frühen Prosa und der Lyrik als «Verinnerlicher» des Naturalismus zeigte⁹³. Die zunehmende introspektive Entwicklung gilt auch bedingt für Schaukals Schaffen. Die Schriftsteller in Wien vermengten das Berliner naturalistische Modell mit anderen europäischen und den nach wie vor präsenten österreichischen Einflüssen von Biedermeier bis Realismus; daraus resultierte die polymorphe literarische Situation jener Jahre und es entwickelten sich zwei divergente Strömungen, die ab ca. 1892 zu einer Entzweigung einiger Vertreter des Jungen Wien führte⁹⁴: Edmund Wengraf, Friedrich Michael Fels, Karl Kraus u. a. hielten am Naturalismus als literarischen Orientierungspunkt fest. Hofmannsthal, Andrian, Beer-Hofmann, Schnitzler und Bahr suchten hingegen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die Hermann Bahr programmatisch durch die *Überwindung des Naturalismus* zu erreichen trachtete⁹⁵. Die Einflüsse des Symbolismus, Impressionismus etc. übten auch auf

⁹⁰ Brief Arno Holz' an Schaukal vom 5. April 1901. Im Schaukal Nachlass der Wienbibliothek.

⁹¹ Vgl. Wunberg 1976: LXXVI.

⁹² Lorenz 2007: 47.

⁹³ Anton Mayer: *Theater in Wien um 1900*. Wien: Böhlau, 1997: 99.

⁹⁴ Die Unstimmigkeiten wurden durch die einzige Theateraufführung des *Vereins für modernes Leben* ausgelöst. Gespielt wurde im Mai 1892 im Theater in der Josefstadt eine Übersetzung Maeterlincks *L'Intruse* (vgl. Lorenz 2007: 52).

⁹⁵ Vgl. Lorenz 2007, S. 52-54.

Schaukal einen nicht zu unterschätzenden Effekt aus. In vielerlei Hinsicht verhielt sich seine schriftstellerische Entwicklung also parallel zur literarischen Entfaltung der Protagonisten des Jungen Wien, deren Ausgangslage Wunberg folgendermaßen zusammenfasst:

[...] das Unbehagen am Naturalismus, ohne ihm jedoch etwas Besseres entgegengesetzten zu können, war letztlich Tenor und Stimulanz der gesamten Wiener und österreichischen Literatur im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende; es war ihr Ausgangspunkt.⁹⁶

Dies zeigte sich eben in der ambivalenten Auseinandersetzung der Jung-Wiener mit den österreichischen Autoren der vorausgegangenen Generation. Ferdinand v. Saar war, wie dargelegt, ein Idol für Hofmannsthal, Schnitzler und Schaukal⁹⁷. Der Novellist des Bürgerlichen Realismus, der Ende des 19. Jahrhunderts fatalistisch zur Kenntnis nahm, dass die Zeit über ihn «bereits hinweggegangen»⁹⁸ sei, war sowohl Orientierungspunkt einer vergangenen, bewunderungswürdigen Erzähltradition, als auch Ziel mancher Kritik, was die Lyrik betraf⁹⁹. Knapp zehn Jahre nach Erscheinen der *Modernen Dichtung* distanzierte sich Schaukal in einer Huldigung an Saar von den gleichaltrigen Dichterkollegen des Griensteidl-Kreises:

Die jungen Österreicher sind gebildete Kosmopoliten, verdorbene Nervenknechte, scheue Hermaphroditen oder aufdringliche, unerschnelliche Literaten. Viel Snobismus, ekelhaftes Zeitungstum und manieriertes Aufblähen schädigt die verdiente Achtung vor einem eigenartigen frühreifen Geschlechte.¹⁰⁰

Wie so oft können Schaukals Aussagen auch hier als unbewusste Selbstanklage gelesen werden, war er ja selbst mehrsprachiger Bildungsbürger und Übersetzer, bzw. Nachdichter französischer sowie englischer Werke. Als Gymnasiast veröffentlichte Schaukal anonym, wie auch Hofmannsthal, manierierte Verse, und als frühreifer Poet findet er Erwähnung in der Literaturgeschichte von Nagl, Zeidler und Castle, die ihn als ersten mährischen Dichter der Moderne bezeichnet¹⁰¹. Die für seine Zeit so typische Stilisierung als neurasthenischer Schriftsteller, die aus der Nervenkunst resultie-

⁹⁶ Wunberg 1976: LXXXIV.

⁹⁷ Vgl. Lorenz 2007: 43 und Specht 1922: 97.

⁹⁸ Heinz Kindermann (Hg.): *Briefwechsel zwischen Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach*. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, 1957: 155-159.

⁹⁹ Vgl. Warum 1995: 76.

¹⁰⁰ Richard Schaukal: *Ein Meister der Novelle*. In: *Das literarische Echo*. 15.05.1900.

¹⁰¹ Vgl. Nagl, Zeidler, Castle 1931: 1372.

rende Sensitivität, kehrt vielfach in der Korrespondenz mit Thomas Mann wieder¹⁰², und nicht zuletzt beförderte Schaukal selbst das Bild des dandyhaften Einzelgängers. Die abwechselnden Invektiven gegen und Annäherungsversuche an das Junge Wien sowie an zahlreiche weitere Schriftsteller untermauern demnach eine literarische Zwischenstellung, die in der Rezeption bis heute zur Auffassung beigetragen hat, der Dichter sei ein Epigone altösterreichischer Literatur oder profilloser Nachahmer neuerer Strömungen.

Der vieldeutige Begriff Jung-Wien oder Junges Österreich korrespondiert im Grunde mit der ambivalenten Erscheinung Richard Schaukals und liefert ein Spiegelbild der diffusen Versuche damals wie heute, die Wiener Moderne zu klassifizieren. Als «Buch des „jungen“ Österreich» bezeichnete Karl Hans Strobl Schaukals Novelle *Großmutter*, interessant sind die Elemente, die Strobl für diese Einordnung vornimmt und die auf die im Verlauf des Artikels immer wieder dargestellte Rückwärtsgewandtheit in Bezug auf Jung-Wien rekurriert. Dominierende Begrifflichkeiten in Strobls Argumentation sind «retrospektive», «Vergangenheit» und «Andenken», und er schließt mit dem Satz: «Es will ein durchaus unmodernes Buch sein»¹⁰³. In das diffuse Begriffsbild passt zudem, dass Schaukal seinem Gedichtband *Tristia* (1898) als Spitze gegen das Junge Österreich folgende Widmung vorausschickte: «Ferdinand von Saar / ein junger Österreicher / als Zeichen / seiner Ehrfurcht und Liebes»¹⁰⁴.

Mit Blick auf Schaukals Entwicklung ist demnach Dominik Pietzcker Recht zu geben, dass die literarische Moderne nicht nur die avantgardistischen Bestrebungen umfasse, «sondern immer auch die gegenläufigen Tendenzen des Traditionalismus und Antimodernismus»¹⁰⁵. Dies lässt sich anhand einer konkreten Schaffensperiode veranschaulichen. Für Schaukal stellte die Erzählung *Großmutter* (1904) eine Zäsur dar. Der Band sei nach langer Krankheit entstanden, bedeute den Beginn einer «Erneuerung des ganzen Menschen» und «Ära größter dichterischer Fruchtbarkeit», die drei Jahre anhielt und seine vielleicht meistbeachteten Werke hervorbrachte¹⁰⁶. Den Schlusspunkt dieser produktiven Phase bildete *Andreas von Balbesser* (1907). Schaukal betrachtete diese beiden Bücher, obwohl sehr verschieden, als nicht voneinander zu trennende Pole einer komplementären Zeit- und

¹⁰² Vgl. den Brief Manns an Schaukal vom 14. Nov. 1901, in: Girardi (Hg.) 2003: 31.

¹⁰³ Zitiert nach Warum 1995: 77.

¹⁰⁴ Vgl. Greve, Volke (Hg.) 1987: 249.

¹⁰⁵ Pietzcker 1997: 33.

¹⁰⁶ Schaukal: *Selbstdarstellung* 1965: 21.

Literaturkritik, die im ersten einen larmoyanten und im zweiten einen zynisch-ironischen Ton anschlägt. In der Mitte steht bezeichnend die im *Kapellmeister Kreisler* (1906) dargestellte Wechselbeziehung zwischen künstlerischem Können und Wollen, die Gier nach Bestätigung des Künstlertums. Die Künstlerproblematik war zur Romantik sowie zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Zeitthema par excellence und wurde vor allem auch in den Briefen Manns an Schaukal konstant thematisiert. Der Dissens zwischen literarischer Mediokritik, Geltungsdrang und genialem Künstlertum, der sich im *Kreisler* zur «Tragödie der Dekadenz und des Ästhetizismus» entfaltet, verbindet Schaukal mit E. T. A. Hoffmann und schlägt die Brücke zu Thomas Manns Werken¹⁰⁷.

Mit Erscheinen des Dandy-Romans *Balthesser* wendet sich sein Verfasser entfremdet vom «zeitgenössischen Schrifttum» ab¹⁰⁸. Für den näselnden Lebemann, den kauzigen Andreas von Balthesser, stand Hugo von Hofmannsthal Pate¹⁰⁹, ein letzter Referenzpunkt also auf das Junge Wien, dessen Mitglieder sich zu dieser Zeit schon längst in unterschiedliche ästhetische Richtungen entwickelt hatten. Schaukals Werk wurde ab dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts statisch, anachronistisch und konventionell. Die formalen und inhaltlichen Innovationen seiner frühen Gedichte, die mit dem Band *Sehnsucht* (1900) ihren Höhepunkt erreichten¹¹⁰ und ab ca. 1904 in *Großmutter* und den *Ausgewählten Gedichten* einen Wendepunkt erfuhren¹¹¹, verblassten vor allem mit Einsetzen des Ersten Weltkrieges und dem Untergang der Habsburgermonarchie. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Schaukal in der Selbstwahrnehmung teleologisch von seiner künstlerischen Progression überzeugt war. Um 1910 folgte er der «Einkehr in die Heimat der Seele»¹¹², einem Weg, den viele Leser und Kritiker nicht mitgehen konnten und der Schaukals zunehmende Isolation im Literaturbetrieb nach sich zog.

8. Resümee

In einem Satz lassen sich die Ergebnisse der Ausführungen dahingehend subsumieren, dass Schaukal nicht ein Jung-Wiener im Sinne der engeren

¹⁰⁷ Johann Černý: *Richard Schaukal*. In: Nagl, Zeidler, Castle, Bd. 4, 1931: 1828 f.

¹⁰⁸ Schaukal: *Selbstdarstellung*. 1965: 21.

¹⁰⁹ Vgl. die abgedruckte handschriftliche Notiz Schaukals in: Richard Schaukal: *Um die Jahrhundertwende*, 1966: 230.

¹¹⁰ Vgl. Pietzcker 1997: 20 und 26.

¹¹¹ Vgl. Schaukal 1934: 118.

¹¹² Ebd.: 99 f.

Kreisstruktur war, er allerdings ebenso wenig außerhalb der literarischen Moderne der Jahrhundertwende zu verorten ist. Der Dichter besuchte das Café Griensteidl, wenn auch nicht regelmäßig und nur zu Beginn seiner Studienzeit, er stand in Kontakt mit E. M. Kafka, Bahr, Schnitzler und Kraus, wohl auch mit Hofmannsthal. Gewiss ist, dass er keine Einladungen von Richard Beer-Hofmann, Hofmannsthal oder Schnitzler zu ihren privaten Vorlese-Nachmittagen erhielt, er begleitete die Dichter nie in den Prater, ins Theater, auf ihre Ausflüge. Dennoch kannte man sich und kam auch in gewisser Weise kaum aneinander vorbei. Thomas Mann hatte den Kritiker Schaukal 1900 als Mittelsmann – noch vor Bahr, Wassermann, Hofmannsthal oder Schnitzler, mit denen er erst 1908 in Wien zusammentraf – zur Steigerung seiner Bekanntheit in Österreich auserkoren. Der Bruch erfolgte, da Schaukal *Fiorenza* als Totgeburt bezeichnete und Mann 1904 den Briefkontakt zu Schnitzler aufnahm¹¹³.

Seinen literarisch gefestigten Stellenwert in Wien und die geistige Nähe zur Wiener Moderne verdeutlichen die Publikationen in *Pan* und *Die Insel*, für die u.a. auch Hofmannsthal, Bahr und Felix Dörmann schrieben. Schaukals Zugehörigkeit kann demnach als eine physisch entfernte, aber vor allem während der vom literarischen Jugendstil beeinflussten Schreibphase künstlerisch, literaturästhetisch und geistesgeschichtlich präsen- te bezeichnet werden. Er setzte sich in ähnlicher Weise öffentlich mit Kultur, Kunst und Literatur auseinander, schlug dieselben ästhetischen Pfade ein und entwickelte sich bis zur Jahrhundertwende in eine vergleichbare Richtung. Für William M. Johnston steht Schaukal «einmütig» mit Bahr, Altenberg, Andrian und Beer-Hofmann in einer Reihe der Wiener Impressionisten¹¹⁴.

Auch die Abkehr vom Ästhetizismus durchlebte Schaukal, wenn auch leicht zeitverzögert. Noch 1902 bezeichnete er sich als schönheitsgläubigen Formverfechter. Nach 1904 ging Schaukals Lyrikproduktion gegenüber den essayistischen und literaturkritischen Werken zurück, ähnlich verhielt es sich bekanntermaßen auch mit Hofmannsthals lyrischem Schaffen, das nach der Jahrhundertwende stark abnahm.

Deutlicher als in der Dichtung waren die Entwicklungsschritte der Moderne in Richard Schaukals Auffassung zu Bildender Kunst und Architektur. Wie erwähnt veröffentlichte er zunächst in den Jugendstil-Blättern *Pan* und *Ver Sacrum*, die gegen den konservativen Historismus Stellung bezogen.

¹¹³ Vgl. Girardi (Hg.) 2003: 213 und 176.

¹¹⁴ William M. Johnston: *Der Wiener Impressionismus*. In: Giuseppe Farese (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums "Arthur Schnitzler und seine Zeit"*. Bern u.a.: Lang, 1985: 203.

Später war Schaukal mit Adolf Loos bekannt, der wiederum das Dekor ablehnte. Er teilte dessen Ansicht, Evolution der Kultur bedeute die Entfernung des Ornamentes, da es schnödes Blendwerk für die reine, originäre Kunst sei¹¹⁵.

Das Jahr 1907 markierte den Höhepunkt Schaukals Produktion, bei gleichzeitiger Abkehr von der *Décadence*. Agonie und absinkende innovative Dichtkraft führten in der Forschung zu dem Tenor, Schaukal sei ab 1910 nur mehr ein historisch geeigneter Untersuchungsgegenstand¹¹⁶. Dies korreliert mit dem Faktum, dass er, wie Andrian und Hofmannsthal, vor allem nach dem Weltkrieg neben der christlichen auch die österreichische Staatsidee als Substitution für den Ästhetizismus vertrat¹¹⁷. Die ideologische Hinwendung zum Ständestaat war rückblickend eine logische Konsequenz in Schaukals Entwicklung.

Bis ca. 1910 stand Schaukal also mit der Wiener Literatur im regen Dialog, er adaptierte und grenzte sich ab, suchte den Austausch und mied ihn gekränkt, sobald er zurückgewiesen wurde. «Das Werk und die Person Schaukals geraten in eine Schlüsselposition für die Rezeptionsgeschichte der literarischen und gesellschaftlichen Strömungen dieser Zeit»¹¹⁸, stellt Christian Oesterheld treffend fest. «Der Symbolist muss den Naturalisten verstehen», schrieb Schaukal, um dann spöttischen Auges auf die Kategorisierungs- und Begriffsmanie blickend fortzufahren, «ich hasse diese Schlagworte, weil sie ganz zertreten und deformiert sind, aber sie sind wenigstens Prägnanzsurrogate»¹¹⁹.

Rainer Marie Rilke brachte 1905 in einem Brief an Richard Schaukal das Gefühl sehr anschaulich zur Sprache, das sich in der Auseinandersetzung mit dem schwer zu greifenden Dichter noch heute einstellt und das Reinhard Urbachs eingangs zitierte Aussage, Schaukal sei das personifizierte Dilemma der Jahrhundertwende, unterstreicht:

Ihre Persönlichkeit [...] entzieht sich mir. Ich merke, daß ich im Kreise gehe, wenn ich sie suche; ich komme zu dem Punkt zurück, von dem

¹¹⁵ Vgl. Adolf Loos: *Ornament und Verbrechen*. (1908) http://www.kheck.info/quelltexte/loos_ornament_1908.pdf (04.02.14).

¹¹⁶ Vgl. Schaukal 1934: 38 f. und Pietzcker 1997: 33.

¹¹⁷ Vgl. Viktor Suchy: *Die Österreichische Idee als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard von Schaukal und Anton Wildgans*. In: Friedbert Aspöckl (Hg.): *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1977: 21-43.

¹¹⁸ Oesterheld 1999/2000: 87.

¹¹⁹ Richard Schaukal: *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*. Leipzig: Tiefenbach, 1901: 225.

ich ausgegangen bin, und ich bleibe jetzt, entschuldigen Sie, auf diesem Punkt stehen. Dieser Punkt ist mein guter Wille zu Ihnen, mein Vertrauen zu Ihrem wachsenden Können, meine Zuneigung zu vielen von Ihren Gedichten.¹²⁰

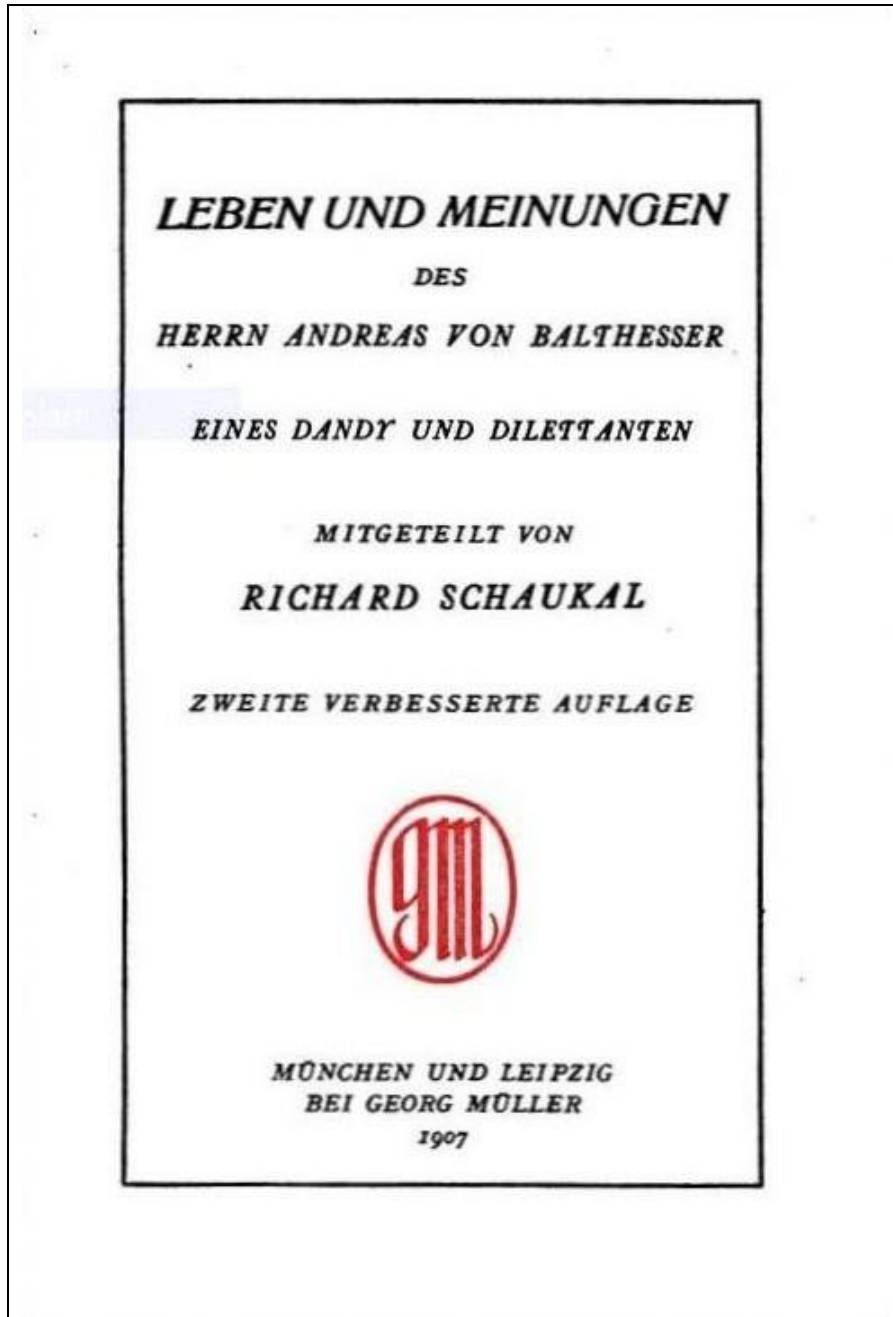
NIXE IM WASSERFALL

Schäumender Gischt
 Über Steinen zerstäubender Fall
 übermütig frohlockend
 stürzest du dich
 kopfüber aus dem gähnenden Schlunde
 streckst hundertfältig
 zuckende Arme
 rings an moosigen Felsen empor.
 Im tollen Sprunge
 reizt es dich
 staunende Ranken
 mitzureissen zum Abgrund.
 Dann dehnt du dich schlank
 wohlgefällig nach oben blickend
 auf den silbernen Leib
 unter dem wasserwallenden Haupte
 die glänzenden Arme gefaltet.

9

Aus *Ausgewählte Gedichte*. Leipzig: Insel, 1904, S. 9.

¹²⁰ Rainer M. Rilke in einem Brief an Schaukal über *Ausgewählte Gedichte* (1904). In: *Zukunft*, Bd. 51, 1905: 39 f.



Titelseite von Richard Schaukals Dandy-Roman *Andreas von Balthesser* (1907).